



Spielzeit

2004/2005



DRESDNER
PHILHARMONIE

6. Zyklus-Konzert



Offen für bewegende Momente.

Unter freiem Himmel dahinbrausen – begleitet von einem klassischen Klavierkonzert. Ein einzigartiges Erlebnis. Und die BMW Group Niederlassung Dresden bietet Ihnen noch mehr. Neben emotionalen Höhepunkten garantieren wir Ihnen optimalen Service. Schauen Sie doch mal vorbei.

**BMW Group
Niederlassung
Dresden**

Dohnaer Str. 99
01219 Dresden
Tel. (03 51) 2 85 25 -0
Fax (03 51) 2 85 25 92
www.bmwdresden.de



Freude am Fahren

Sonnabend

26. Februar 2005, 19.30 Uhr

Sonntag

27. Februar 2005, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

6. Zyklus-Konzert

EXIL UND MUSIK

Dirigent

Andrew Litton

Solist

Wolfgang Hentrich Violine

Der internationale Hindemith

In dieser von Juden beherrschten internationalen Vereinigung haben sich bekanntlich musikalischer Bolschewismus, Dilettantismus und Atonalismus einen Resonanzboden für ihre Erzeugnisse geschaffen.

Paul Hindemith ist bei dieser internationalen Gesellschaft sehr beliebt. Ja er bietet ihr sogar eine wertvolle Stütze. Er paßt auch in diesen Rahmen. Seine musikalischen Erzeugnisse entsprechen durchaus einer Atmosphäre, die durch die Namen Alban Berg und Arthur Honegger, Bela Bartok und den Viertelton-Mixer Alois Haba gekennzeichnet ist. Inmitten der Werke einer ganz bestimmten geistigen und kulturellen Haltung, die bei uns in Deutschland heute verpönt ist, wird in Florenz auch Paul Hindemith wieder vertreten sein.

Paul Zschorlich

Deutsche Zeitung vom 17. März 1934

„Deutsche Zeitung“
vom 17. März 1934;
Beginn einer Kampagne
gegen Hindemith,
die den Komponisten
schließlich ins Exil trieb

Der Komponist
in einer Karikatur
von Berger



Programm

Paul Hindemith (1895 – 1963) Konzert für Violine und Orchester (1939)

Mäßig bewegte Halbe
Langsam
Lebhaft

PAUSE

Gustav Mahler (1860 – 1911) Sinfonie Nr.1 D-Dur („Der Titan“)

Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut
Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
Feierlich und gemessen. ohne zu schleppen
Stürmisch bewegt

Der amerikanische Dirigent
ist einer der jüngsten Gewinner
des BBC International
Conductors Competition

Dirigent



Andrew Litton, geboren in New York, ist einer der wenigen amerikanischen Dirigenten, die einem amerikanischen Orchester vorgestanden haben. Seit mehr als zehn Jahren und noch bis 2006 ist er Musikdirektor des Dallas Symphony Orchestra und hat dem Orchester, nicht zuletzt durch drei große Europa-Tourneen, internationales Profil gegeben. Inzwischen ist er auch Chefdirigent der norwegischen Philharmonie Bergen geworden, seit 2003 auch der Künstlerische Leiter des Festivals „Sommerfest“ des Minnesota Orchestra und Ehrendirigent der Britain's Bournemouth Symphony, die er von 1988 bis 1994 leitete. Er gastiert bei zahlreichen großen Orchestern und Opernhäusern in aller Welt. Mehr als 60 Schallplatten- bzw. CD-Einspielungen liegen von ihm vor, von denen einige mit höchsten Preisen ausgezeichnet sind.

Andrew Litton studierte an der Fieldston School, New York und beendete seine Ausbildung als Pianist und Dirigent an der Juilliard School, New York. Er gehörte seinerzeit zu den jüngsten Gewinnern des BBC International Conductors Competition und arbeitete u. a. als Assistent-Dirigent an der Mailänder Scala und bei Mstislav Rostropowitsch (National Symphonic Orchestra Washington).

Wir begrüßen den Dirigenten erstmals am Pult der Dresdner Philharmonie.

Einmal mehr stellt sich
der Erste Konzertmeister
der Philharmoniker
seinem Publikum solistisch

Solist



Wolfgang Hentrich spielt auf einer Violine des venezianischen Meisters Santo Seraphin aus dem Jahre 1725, die ihm der Förderverein der Dresdner Philharmonie zur Verfügung gestellt hat.

In mehreren CD-Produktionen präsentiert er sich u. a. mit Violinkonzerten von Kurt Schwaen und Ruth Zechlin sowie mit Orchesterwerken von Johann Strauß. Bei Berlin Classics erschien 2000 „Arabesque“ (mit Nora Koch), 2004 Vivaldis „Vier Jahreszeiten“, die er als Solist und Leiter des Philharmonischen Kammerorchesters aufgenommen hat.

Wolfgang Hentrich, Erster Konzertmeister der Dresdner Philharmonie seit 1996, wurde 1966 in Radebeul geboren, stammt aus einem musikliebenden Elternhaus und absolvierte bereits als Kind viele Konzerte mit seinen beiden Geschwistern. Es entstanden mehrere Rundfunkaufnahmen. Den ersten Geigenunterricht erhielt er als 5jähriger bei Gertraude Markow an der Radebeuler Musikschule. Er studierte an der Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ in Dresden bei Gudrun Schröter, Rudolf Ulbrich (Streichquartett) und in der Meisterklasse von Gustav Schmahl. Er ist Preisträger mehrerer nationaler und internationaler

Wettbewerbe. Mit 21 Jahren übernahm er die Position des 1. Konzertmeisters der Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz und widmete sich daneben besonders dem Kammermusikspiel. Er ist Duopartner von Nora Koch (Harfe) und Camillo Radicke (Klavier), leitet das Philharmonische Kammerorchester und musiziert als Primarius des Dresdner Streichquintetts und des Carus-Ensembles Dresden sowie des Philharmonischen Jazz Orchesters Dresden. Neben der Pflege Dresdner Orchestertraditionen engagiert sich der Künstler für selten gespielte Musik des 20. Jahrhunderts (u. a. Uraufführungen von Ignace Strassfogel in Köln und Ruth Zechlin in Chemnitz). Gastspielreisen führten ihn in viele Länder der Welt. Mit großem Erfolg leitete er nach dem Vorbild von Johann Strauß seit 1999 einige Neujahrskonzerte der Dresdner Philharmonie. Nachdem er bereits seit mehreren Jahren einen Lehrauftrag für Violine und Orchesterspiel an der Dresdner Musikhochschule innehatte, erhielt er im Jahre 2003 eine Professur.

Zum Programm

Unter den Nationalsozialisten als „entartet“ verfeimt, ging **Paul Hindemith** ins Exil und kam über Ankara und die Schweiz 1940 in die USA, wo er vorübergehend eine neue Heimat finden sollte. Das Violinkonzert entstand noch in der Schweiz, war jedoch schon überschattet von den politischen Verhältnissen. Der Briefverkehr mit seinem Verleger wurde behindert und sein bevorzugter Violinsolist Georg Kulenkampff wagte es nicht einmal, die Uraufführung im Ausland zu übernehmen. Trotz aller Widrigkeiten war ein spielfreudiges Werk mit vielen Möglichkeiten zu brillantem Spiel des Solisten in großzügiger symphonischer Orchesterausstattung entstanden. Das Konzert ist der Tradition insofern verpflichtet, als es dem klassisch-romantischen Habitus entlehnt erscheint, doch aber durch einen intensiven Lyrismus und eine originelle Formdisposition individualisiert ist. Vielleicht deshalb wurde gerade dieser Komposition jetzt das Fehlen aller – früher immer als besonders kritikwürdig erscheinenden – „Modernität“ vorgeworfen – erstaunlich genug für ein Hindemith-Werk.

EXIL UND MUSIK

Gustav Mahlers „Erste“ hat programmatische Tendenzen und erzählt – natürlich mit rein musikalischen Mitteln – vom Menschen, von seinem Leben, von Frohsinn und Trauer, vom Erwachen der Natur und vom heimatlosen Wanderer, dem „Fahrenden Gesellen“, der sich durchaus auch als einer verstehen mag, der es im Exil aushalten muß, in der Fremde, abgeschnitten von allem, was er als Heimat sucht. Liedthemen klingen auf, Walzer und Ländler werden verarbeitet, imitieren Lebenslust und Fröhlichkeit, lassen zwar ein Idyll erkennen, stellen aber fest, daß es keines ist. Diese Sinfonie ist längst in die Gunst des Publikums aufgenommen und gehört unbedingt zu den Zugstücken in den Konzertprogrammen.

Für den einstigen

„Bürgerschreck“ war Bach

die Inkarnation jenes Musiker-

typs, dem er zustrebte

Paul Hindemith

geb. 16. 11. 1895

in Hanau

gest. 28. 12. 1963

in Frankfurt am Main

1909

Schüler des Hochschen

Konservatoriums

in Frankfurt am Main

1915 - 1923

Konzertmeister am

Frankfurter Opernhaus

1927

Kompositionslehrer

an der Berliner Musik-

hochschule

1934

Emigration

(Türkei, Schweiz)

1940

USA

1947

Rückkehr nach Europa

(Schweiz)

Seit Furtwängler 1934
gegen das Hitlerverbot
von „Mathis der Maler“

aufgetreten und

öffentlich für Hinde-

mith eingetreten war

(Aufsatz: „Der Fall

Hindemith“), reagierten

die nationalsozialisti-

schen Staatsdiener bös-

artig: „Das ist es ja, daß

Gelegenheit nicht nur

Diebe, sondern auch

atonale Musiker

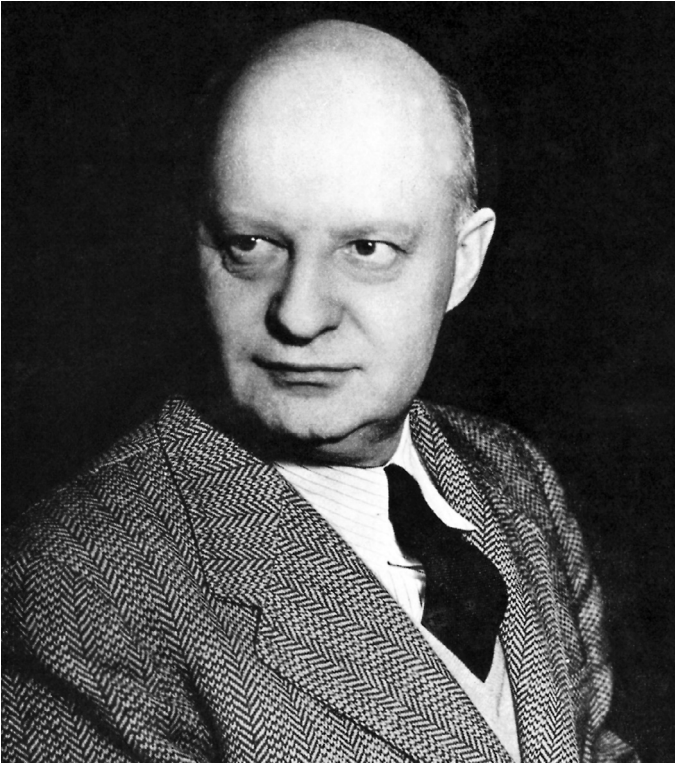
macht“, so Goebbels in

einer Sportpalast-Rede.

Paul Hindemith gehört zu den großen Komponistenpersönlichkeiten unserer Zeit. Das ist unbestritten. Und doch zählt er zu den zahlreichen zur Polemik herausfordernden Musikern des 20. Jahrhunderts und zweifelsohne zu den stärksten und eigenwilligsten Persönlichkeiten im Kreise der vielen Individualisten, die eine solche Kunstausübung immer wieder hervorzubringen vermag.

In den 20er Jahren, seiner Sturm-und-Drang-Zeit, galt der Komponist als „Bürgerschreck“ wegen einer ausgesprochen experimentellen Harmonik, der Einbeziehung von Jazz- und Geräuschelementen und einer kompromißlosen Kontrapunktik. Das sahen die Kulturverantwortlichen des Dritten Reiches ebenso. Dort wurde er denn auch als „dekadent“ und „entartet“ verschrien, der „gemeinsten Perversion der deutschen Musik“ beschuldigt, als „kulturbolschewistisch“ abgetan und von einem deutlichen Hitler-Verdikt aus allen deutschen Spielplänen gestrichen. Hindemith hielt sich daraufhin mehr im Ausland auf, emigrierte schließlich ganz. Selbst aber hatte er sich längst „gewandelt“ und komponierte – von der Laienbewegung inspiriert – viele neoklassizistische Gebrauchsmusik, das war gängige „Spielmusik“.

Schon seit den dreißiger Jahren war er zu einem konservativen, bewußt tonalen Stil gelangt, der die großen Orchesterwerke der Folgezeiten prägen sollte. Dies bemerkte man allerdings erst in Nachkriegsdeutschland, als man begann, sich des Komponisten zu erinnern. Jetzt wurden seine neuen Werke zwar mit wachsendem Interesse und großer Erwartung aufgenommen, fanden aber nicht restlose Zustimmung. Das Publikum ließ seine Musik aus alter Voreingenommenheit nicht recht an sich heran. Die Fachkritik setzte sich lieber mit neuartigen Bestrebungen junger Avantgardisten auseinander und hielt Hindemith wegen seiner tonalen Ambitionen für einen Ewiggestrigen, Emigranten-



Schicksal eines Künstlers, dessen Lebensweg – der eigenen Herkunft entrissen – keine Basis mehr hatte und eine individuell schwierige, von allen inneren Banden losgelöste Bahn ziehen mußte. Um sich in solcher Auseinandersetzung nicht beirren zu lassen, braucht es Kraft und viel Selbstbewußtsein. Hindemith hatte beides. Aber er war und blieb in Deutschland ein Außenseiter, wenn auch ein hochdekorierter. Er schien sich als Komponist von seiner Zeit gelöst zu haben. Er verfolgte eine Ästhetik reiner Musik, die den Apologeten des Neuen verfehlt erschien, vielleicht sogar erscheinen mußte.

Paul Hindemith (1942)

Die vielleicht schönsten Worte über Hindemith stammen von Heinrich Strobel, einem der namhaften Vorkämpfer für zeitgenössische Musik in Deutschland nach dem Kriege: „In Wahrheit nimmt Paul Hindemith gerade jene große Tradition der deutschen Musik wieder auf, die das 19. Jahrhundert trotz seines äußerlich glanzvollen Aufschwungs zu verlieren drohte – die Tradition der klassischen Kunst Bachs, dessen Werk das entscheidende Stilerlebnis in Hindemiths Entwicklung hervorruft. In der Vereinigung von höchster schöpferischer Kraft und höchster geistiger Bändigung ist Bach die vollkommene Inkarnation jenes Musikertyps, dem Hindemith zustrebt.“

Wohl selten ist das Werk eines Menschen von so unterschiedlicher Warte aus betrachtet worden. Haß und Liebe haben sich in überreichem Ausmaß über ihn und seine Musik ergossen. Einiges aus seinem Schaffen wurde „klassisch“, anderes – aus seinen ersten Zeiten besonders – von ihm selbst nicht als vollgültig anerkannt, es war wohl eher Manifest als Kunst.

Hindemith war Praktiker von seiner Ausbildung her, d. h. ein ausübender Musiker von Rang – erfolgreicher Geiger und Bratschist –, später Dirigent maßstabsetzender Interpretationen, nicht allein seiner eigenen Werke. Das Amar-Hindemith-Quar-



tett wurde von ihm gegründet und erlangte Welt-
ruhm. Und er war Theoretiker aus Überzeugung
und folgerichtig Verfasser mehrerer Bücher über
Musiktheorie und Ästhetik, war aber auch Hoch-
schullehrer an verschiedenen Lehrinrichtungen.
Mehrere Jahre (1927 – 1934) unterrichtete er an
der Berliner Musikhochschule, dem damals fort-
schrittlichsten Institut seiner Art in Mitteleuropa,
und nahm seine Lehrtätigkeit nach erfolgter Emi-
gration in die USA wieder auf, am Berkshire Mu-
sic Centre sowie an den Universitäten Yale und
Harvard. Nach dem Kriege teilte er seine diesbe-
züglichen, vor allem aber dirigentischen Tätigkei-
ten zwischen Zürich und den USA, ließ sich dann
aber doch endgültig in der alten hessischen Hei-
mat, in Frankfurt, nieder.

Nachdem die Nationalsozialisten Hindemith end-
gültig ins Exil getrieben hatten, siedelte er sich
1938 in der Schweiz an. Hier konnte er wieder als
Komponist und Theoretiker arbeiten und sich wei-
terhin die Welt durch Konzertreisen erobern. Kom-
positionsaufträge blieben nicht aus, und er nahm
sie gern an. So entstand 1939 auch das **Violin-
konzert** in seinem schweizerischen Heim. Gewis-
se Umstände warfen Schatten schon über die Ent-
stehungsgeschichte. Die Korrespondenz mit
seinem deutschen Verleger war behindert, und

Aufführungsdauer:
ca. 24 Minuten



Hindemith lebte
zwischen 1938 und
1940 im Rhonetal
bei Sion.



Paul Hindemith dirigierte sein Violinkonzert verschiedene Male selbst. 1962 spielte er es mit David Oistrach als Solisten und dem London Symphony Orchestra auf Schallplatte ein. Seither wissen wir, daß der Komponist selbst beim Dirigieren viel breitere Tempi nahm als es seine eigenen Metronomzahlen vorgaben. Auch brachten beide Künstler sehr viel mehr innere Ruhe für ein freies Ausspielen auf, als es bis dahin üblich war. Aus den vorgegebenen 24 Minuten waren plötzlich beinahe 30 Minuten geworden. Seither bewegen sich die Solisten und Dirigenten innerhalb dieser Spannbreite.

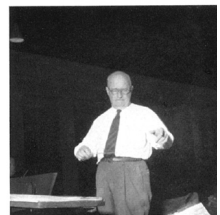
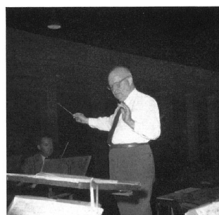
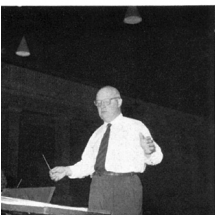
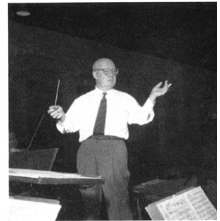
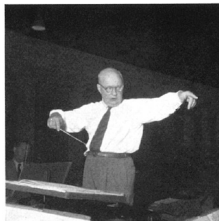
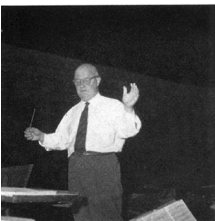
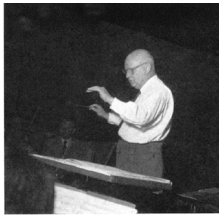
auch der ausgewählte Violinsolist, Georg Kulenkampff, hatte Bedenken, die Uraufführung zu übernehmen und wollte nicht einmal im Ausland mit dem neuen Hindemith-Werk auftreten. Schließlich verhinderte der Kriegsbeginn den Komponisten, der selbst dirigieren wollte, nach Amsterdam zu reisen, wo die Uraufführung mit dem Royal Concertgebouw Orkest verabredet war. Hindemith aber ließ sich nicht beirren und versuchte weiterhin eine neue Gelegenheit für die Uraufführung zu finden. Die bot sich nach einigen Terminverschiebungen am 14. März 1940 zwar auch in Amsterdam, aber nicht mehr unter Hindemiths Leitung, sondern mit Willem Mengelberg am Pult und als Solist Ferdinand Helman. Hindemith aber war inzwischen in den USA angekommen.

Für Aufführungen in den USA wurden nun auch Vorbereitungen getroffen, und die Suche nach herausragenden Geigern begann. Richard Burgin spielte die erfolgreiche amerikanische Erstaufführung in Boston unter Leitung von Sergej Kusnezowitsky, dem Leiter des Boston Symphony Orchestra. Die Kritik aber war gespalten, wie auch

nach den Aufführungen in den Niederlanden und in Zürich (1940). Hindemith wurde jetzt nicht mehr „Modernität“, wie seinerzeit in Deutschland, sondern „Reaktion und frühzeitiges Zurückziehen aufs Altenteil“, sogar „Bequemlichkeit“ und „Klischee“ vorgeworfen.

Obwohl Hindemith sein konstruktives Prinzip nicht abgelegt hatte, ist das Werk seiner Grundhaltung nach lyrisch. Es gibt kaum dramatische Akzente in diesem Konzert. Der Komponist aber hat dem Soloinstrument viele Möglichkeiten für virtuos-brillantes Spiel eingeräumt. Meist entfalten sich jedoch Melodiebögen, die dem lyrischen Wesen der Geige abgelauscht sind. Der Bostoner Kritiker nannte dies „the mystical style of Paul Hindemith“.

Der Komponist
als Dirigent



Lyrische Grundhaltung

trotz virtuos-brillanter

Spielmöglichkeiten –

„the mystical style of Hindemith“

Violinkonzert

Zur Musik

1. SATZ
Mäßig bewegte Halbe
2/2-Takt, cis-Moll

Im Kopfsatz schwingt sich über verhaltenem Paukenrhythmus und Streicherklang die Solovioline in edler Kantabilität empor. Man bemerkt die Absicht, das Beethovensche Modell aus dem Violinkonzert zu übernehmen und ist erfreut, trifft man doch auf Bekanntes. Es folgen weitere lyrische Gedanken. Alles ist eingepackt in die klassische dreiteilige Konzertform, ein Prinzip, dem sich Hindemith hier bewußt geöffnet hat.

2. SATZ
Langsam
3/4-Takt, a-Moll

Der langsame Satz, der einen lebhafteren Mittelteil hat, bringt ein Gesangsthema der Solovioline erst nach einer fein ausgeformten Holzbläserleitung. Mit großer Meisterschaft wird dieses Thema ausgesponnen und zu immer neuen melodischen Wendungen genutzt.

3. SATZ
Lebhaft
2/4-Takt, des-Moll

Das Finale wird von stürmisch-tänzerischen Einleitungstakten eröffnet, einem trotzigem Unisonomotiv des vollen und großbesetzten Orchesters. Der Grundcharakter ist damit festgelegt. Das Soloinstrument gibt sich im Hauptthema allerdings lebhaft-kapriziös und in einem später auftauchenden neuen Gedanken ausgesprochen lyrisch. Der äußerst virtuos angelegte Satz findet schließlich zum lyrischen Grundton des Werkes zurück und mündet in einer hymnischen Steigerung.

seit 1833

Pestel Optik

Inh. Gabriele Göhler

*Erfolgreich durch
Engagement für gutes Sehen*

Königsbrücker Straße 58
01099 Dresden
Telefon 03 51 / 8 04 15 69

Mo - Fr 9.00 - 19.00 Uhr
Sa 9.00 - 13.00 Uhr
Mittag 13.00 - 13.30 Uhr

Reparaturen und Restaurationen
Meister- und Schülerinstrumente
Bögen, Saiten, Etuis...

Joachim Zimmermann
Geigenbaumeister

Wasastraße 16
01219 Dresden-Strehlen
Telefon (03 51) 476 33 55

Seine Musik war ein
Brückenschlag zwischen
einem vergangenen zu
einem neuen Jahrhundert

Gustav Mahler



Foto aus dem Jahre 1892 mit Widmung an den Sänger Richard Pahlen, den „vortrefflichen Interpreten seiner Lieder“

Gustav Mahler gehört heute zu den Komponisten, deren Bedeutung außer jeder Diskussion steht. Das war nicht immer so, weder zu seinen Lebzeiten, noch eine recht lange Zeit nach seinem Tode. Erst allmählich, ganz allmählich und dank einiger Unentwegter, die bald schon eine Jüngerschaft bilden sollten, wurde sein Werk be-

kannt, anerkannt und dann endlich berühmt. Das Werk hat seinen Schöpfer überlebt, ihm den schönsten Gedenkstein gesetzt. Aber für ihn, den Komponisten, war es dann doch zu spät, trotz einzelner Erfolge, die bestenfalls als Glücksmomente in seinem Leben aufscheinen konnten. Hellsichtig hatte Mahler selbst geklagt: „Muß man denn immer erst tot sein, bevor einen die Leute leben lassen?“ Doch seine Zeit werde kommen, meinte er dann wieder hoffnungsvoll-seherisch und selbstbewußt. Immer wieder war der Komponist auf großen Widerstand gegen sein Werk gestoßen, immer wieder hätte er schier verzweifeln können. Denn seine Musik war neu und so anders, als die Hörgewohnheiten seiner Zeit es dulden wollten und altbewährte ästhetische Kriterien es gefordert hatten. Sie wich von den eingefahrenen Standards ab. Mahler selbst schuf viele neue. Seine Musik ist von solch hoher Expressivität und Intensität, daß sie zu verschrecken vermochte. Sie wurde so anders empfunden, nicht mehr nur klangschön, ausgewogen und erhaben, nicht nur fröhlich oder traurig, eindeutig verständlich. Nein, sie machte nachdenklich, stumm, beunruhigte das Gemüt. Sie wirkte herb, manchmal hart und laut, polternd, gelegentlich allerdings auch verklärt und gesänglich in wunderschönen Melodien. Verschmitzt-ironische Seiten wurden herausgehört, ebenso auch Trauer oder Sentimentalität, nicht immer genau ausdeutbar. Triviales geriet neben Tragisches, Fröhliches zwischen Larmoyantes, eine zwielichtige Lustigkeit. Marschartige Stellen erhielten starke Bedeutung, klangliche Härten lösten sich nicht erwartungsgemäß auf. Nein, das war nicht mehr die Musik seiner Zeit. Das war zu neu, sehr ungewohnt, sogar unpassend. Daraus entwickelte sich Ablehnung, Gegnerschaft, aber doch auch Zustimmung bei aufgeschlossenen Hörern. Es begannen sich Lager zu bilden.

geb. 7. 7. 1860
in Kališt/Böhmen
gest. 18. 5. 1911
in Wien

Studium an der Universität Wien (Geschichte, Philosophie, Musikgeschichte), am Wiener Konservatorium (bei R. Fuchs, R. Epstein, F. Krenn)

seit 1880
verschiedene Kapellmeisterpositionen (Bad Hall, Laibach, Olmütz, Wien, Kassel, Prag, Leipzig)

1888
Operndirektor in Budapest

1891
Erster Kapellmeister in Hamburg (Stadttheater)

1897 – 1907
Kapellmeister und Hofoperndirektor in Wien

1907
Dirigent an der Metropolitan Opera New York

1909
Leiter der neugegründeten New Yorker Philharmonic Society

1911
Erkrankung und Rückkehr nach Wien

Im Gegensatz zu den traditionell orientierten Komponisten (Mendelssohn, Schumann, Brahms u. a.) war es eine Idee der sogenannten Neudeutschen Schule um Liszt, einem Musikwerk außermusikalische Anregungen zugrunde zu legen, ein Programm zu entwickeln, z. B. einen poetischen Vorwurf zu finden oder sich von Bildwerken inspirieren zu lassen und diese mit kompositorischen Mitteln auszumalen. Mahler spielte anfangs mit diesem Gedanken gut, wollte sich aber nur bedingt darauf einlassen, um der Musik selbst nicht die ureigenste Aussagekraft zu nehmen.

Mahlers Musik wird gern als eine Brücke von einem vergangenen zu einem neuen Jahrhundert angesehen. Sie greift vor, ist aber, trotz aller Modernismen, aus den Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts entstanden. Dennoch aber war sie schon für eine neue Zeit bestimmt. Sie konnte während des Lebens ihres Schöpfers nur als Saat aufgehen. Wachsen und reifen durfte sie aber erst viel später, als andere, Nachgeborene eine so ganz andersartige Musik zu schreiben begonnen hatten, die Tonalität sich auflöste und alte musikalische Gesetze nicht mehr zu gelten schienen. Nach und nach wurde begreiflich, welche großartigen Schöpfungen dieser Komponist uns hinterlassen hat. Und doch dauerte es noch viele Jahre – so recht betrachtet bis zur Mitte unseres Jahrhunderts –, ehe diese Werke sich allmählich durchzusetzen begannen und Mahler in seiner Bedeutung, seiner Größe und seiner Einmaligkeit erkannt werden konnte.

Mahlers Œuvre beschränkt sich vornehmlich auf die Sinfonik und das Lied. Obwohl geachteter Operndirektor und gefeierter Dirigent, komponierte er keine Opern und Musikdramen. Er hat seine Welt in den Orchesterwerken eingefangen. Dort hat er sich persönlich ausgebreitet, dort hat er empfunden, dramatisiert, vergegenwärtigt, was er zu sagen hatte und ausdrücken wollte. Anfangs war es eine programmatisch geprägte Musik. Auch als Mahler später meinte, es gäbe „von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat“, behielt er sein ambivalentes Verhältnis zu außermusikalischen Anregungen bei. Zwar sei „keine Musik ... etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist – respektive was er darin zu erleben hat“, doch „ein Rest von Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer!“

Um nun Mahlers Werk tiefer verstehen zu können, muß man um seine Herkunft, aber auch um seine geistige Welt wissen, muß sein religiöses, literarisches und philosophisches Denken einbezie-

hen, seine enge Beziehung zum Mystizismus, zu metaphysischen Fragen. Denn eine solche Vielgestalt prägte seine Persönlichkeit und spiegelt sich in seinem Werk. Er war Jude aus einem böhmischen Dorf, kam aus einem nicht gerade glücklichen Elternhaus. Wegen seiner starken Neigung zur katholischen Mystik, Dogmatik und Eschatologie konvertierte er 1897 zum Katholizismus. Sein literarischer und philosophischer Horizont war erstaunlich weit, reichte von der altgriechischen Götterwelt über die deutsche und französische Literatur und Philosophie bis in die Denkschulen seiner Gegenwart. Bruckner wurde ihm Freund, Wagner verehrte er. Und sich selbst in musikalischer Sprache auszudrücken, war ihm tiefstes Bedürfnis, es beginne aber „erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hineinführt: die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen“. Seine Musik enthält durchaus autobiographische Aspekte und muß immer wieder vor solchem Hintergrund betrachtet werden, wenn auch niemals ausschließlich.

Als Mensch war Mahler unbequem, als Dirigent noch mehr, sogar gefürchtet. Aber als Komponist war er für viele kaum erträglich. Zu Lebzeiten war Mahler als Dirigent bekannter denn als Komponist, war ein Großer seiner Zeit. Als Opernkapellmeister fühlte er sich nicht recht wohl, doch hatte er als solcher verschiedene Stationen durchlaufen. Er war schon bald anerkannt, wenn auch als ein äußerst eigenwilliger, fordernder, niemals zufriedenzustellender musikalischer Leiter. Geachtet war er, gefürchtet aber wurde er zeitlebens wegen seiner Strenge und seines hohen Anspruchs an werkgetreues Nachschaffen und seines explosiven Auftretens gegen Sängereitelkeiten.

Mit 37 Jahren bereits erreichte er eine „Traumposition“: die künstlerische Leitung der Wiener Hofoper. Dennoch war er weiterhin unzufrieden, beklagte sich über die Misere des Opernbetriebes, die ihm keine Zeit zum Komponieren ließ. Doch die

Einen Blick ins eigene Ich hat er selbst preisgegeben: „Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends ‚erwünscht.‘“ Dies mußte, ja wollte Mahler kompensieren. Das war ihm Triebfeder, „Sporn und Stachel zu immer höherer, reinerer Leistung“, wie er meinte. Das ist Daseinsbehauptung durch Leistung im modernen Verständnis.

Aus seinen praktischen Erfahrungen als Dirigent wußte Mahler, daß Musiker gern über die maßvollen Detailvorschriften der Komponisten im Aufführungsmaterial hinwegsehen und sich durch ihre eigene „freie“ Interpretation in den Vordergrund spielen wollen. Das war ihm ein Dorn im Auge, weil er absolut auf Werk- und Detailtreue bestand und kleinlich jede winzige Anmerkung erfüllt sehen wollte. So sind denn seine eigenen Partituren angefüllt mit – gelegentlich äußerst kleinlichen – Vorschriften, etwa zu feinsten Abstimmungen in der Temponahme. Er notierte z. B., welche Schlegel der Pauker zu benutzen habe, welches Instrument „zart hervortreten“ möge oder ob der Dirigent Achtel bzw. Viertel schlagen solle usw.

enorme Praxis als Orchesterleiter hat er für seinen Schaffensprozeß zu nutzen gewußt. Der ihm eigene unverwechselbare Orchesterklang, seine vielgerühmte Instrumentationskunst hat hier ihre Wurzeln. Als Komponist konnte er die Grenzen des bisher Gültigen aufbrechen und ungeheuer erweitern, einen neuen sinfonischen Typus schaffen. Er war der erste Expressionist. Sein Schaffen ist ohne Vergleich.

Mahlers kompositorisches Œuvre umfaßt, wie schon gesagt – abgesehen von den meist nicht erhaltenen Jugendwerken, darunter auch etwas Kammermusik –, nur zwei Gattungen: die Sinfonie und das Lied. Beide hat er oftmals miteinander verbunden, ja so eng miteinander verknüpft, daß er einerseits den Begriff des Sinfonischen in extensiver Weise über die traditionellen Gattungsgrenzen hinausführt, andererseits dem Lied sinfonische Gestaltungselemente beigefügt und damit völlig neue Formen geschaffen hat. Wort und Musik bedingen sich in seinem musikalischen Denken. Wo nicht Worte selbst vertont sind, ist ein verbal-programmatischer Hintergrund zu suchen und in zahlreichen Werken auch zu finden.

Mahler baute in jedem seiner Werke eine Welt auf. Doch er beschrieb keine reale Welt, auch nicht in musikalischer Einkleidung. Er war sich durchaus bewußt, daß Musik, wenn sie sich über eine tönende Struktur hinaus auf Außermusikalisches (Biographisches, Philosophisches, Politisches) bezieht, dies nur durch die in ihr angelegten Assoziationsmöglichkeiten vermittelt. So bleibt jedes Programm gegenüber dem musikalischen Ereignis letztlich irrelevant. Mahlers Musik will weit mehr sein als bloßes Ausfüllen vorgegebener Muster, als eine „tönend bewegte Form“, wie es Eduard Hanslick in seinem vielzitierten und viel mißverstandenen Buch „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854) vom „Inhalt der Musik“ forderte. Sie will Botschaften verkünden, und deshalb fließen wohl beide Aspekte zusammen. Zweifellos war Mahler durchaus der Ansicht, Musik sei ein sinntragendes

Kommunikationsmedium, das zwar nicht an Stelle der Sprache treten könne, doch mit ihren ureigenen Mitteln sehr wohl Dinge unseres Lebens auszudrücken vermag. Spielt auch das eigene Erleben in Konzeption und Ausführung eines Werkes eine gewisse Rolle, sollten wir doch nicht versucht sein, diese musikalischen Botschaften auf rein Biographisches zu verkürzen; es ist mehr, was der Komponist uns sagen will.

Bis zu seiner 4. Sinfonie hatte er einen Kreis durchschritten, der – durchaus programmatisch geprägt – sich mit dem Begriff „Wunderhorn-Romantik“ umschreiben läßt und durch die menschliche Gesangsstimme (in den Sinfonien 2 – 4) zu einer Überhöhung des rein Sinfonischen geführt hatte. Noch einmal benutzte er dann das Wort in einer Sinfonie, sogar in starkem Maße. Das geschah in seiner gigantomanischen 8. Sinfonie, der „Sinfonie der Tausend“ (1906), seinem „magnum opus“, in dem „das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen,

„Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“, hatte Mahler einst geäußert.

Ver. 4. Totenmarsch „in Callots Manier“
Ein Intermezzo à la Pompe funebre.
Fremdlich und gemessen, aber sehr lebhaft!

The image shows a handwritten musical score for the 4th movement of Mahler's 4th Symphony, titled 'Totenmarsch' (Funeral March) in the style of Callot. The score is written for a full orchestra and includes various instruments such as Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Tuba. The tempo is marked 'Fremdlich und gemessen, aber sehr lebhaft!' (Strange and measured, but very lively!). The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, f, pp, ff), articulation (accents, slurs), and phrasing. The title 'Ver. 4. Totenmarsch „in Callots Manier“' is written in a cursive hand at the top, followed by the subtitle 'Ein Intermezzo à la Pompe funebre.' and the tempo instruction 'Fremdlich und gemessen, aber sehr lebhaft!'. The score itself is written on multiple staves, with the instruments listed on the left: Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Trombe, Tromboni, Tuba, and various string instruments. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a symphonic score.

Mahler überschrieb das Manuskript des langsamen Satzes in der 1. Sinfonie nachträglich (noch in der ursprünglichen fünfsätzigen Fassung an vierter Stelle stehend) mit „Totentanz 'in Callots Manier' / Ein Intermezzo à la Pompe funebre“ und bezog sich dabei auf Moritz von Schwindts Bild „Wie die Tiere den Jäger begraben“.

Aufführungsdauer:
ca. 50 Minuten

Die Uraufführung der 1. Sinfonie fand am 20. November 1889 unter Leitung des Komponisten in Budapest statt. Sie wurde ein Dilemma, wie aus Zeitungskritiken zu entnehmen ist: „... das Werk eines jungen ungezügelter Talents, ... das keine Schranken kennt, das den Rahmen aller konventionellen Formen durchbricht. ... kein Satz, der nicht mit Blech, Triangel, Becken und großer Trommel aufgedonnert erschiene ...; der zweite Teil ist eine riesige Verwirrung eines genialen Geistes.“

sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen“ (Brief Mahlers an Mengelberg). Dort fordert er ein Riesenorchester, acht Vokalsolisten, Knabenchor und zwei gemischte Chöre. Eine neunte Sinfonie zu schreiben, fürchtete er, weil manch ein Komponist – Beethoven, Schubert, Bruckner – danach ihre Feder für immer niedergelegt hatten. Mahler komponierte 1907/08 stattdessen „Das Lied von der Erde“, sein persönlichstes Werk bis dahin, wie Bruno Walter meinte.

Anders als beispielsweise Johannes Brahms, der erst sehr spät den Mut fand, eine Sinfonie zu komponieren, trat Gustav Mahler als Sinfoniker recht frühzeitig an. Mit 25 Jahren begann er, einen solchen Gedanken umzusetzen und seine 1. Sinfonie zu komponieren. Er benötigte schließlich drei Jahre dafür und nochmals ein Jahr bis zur Uraufführung. Vorher hatte er sich bereits intensiv mit dem Lied beschäftigt, einige Klavierlieder komponiert und ein großangelegtes vokalsinfonisches Werk, „Das klagende Lied“ (erste Fassung 1878 – 80) nach Märchenvorlagen von Ludwig Bechstein und den Gebrüder Grimm, geschaffen. Und noch etwas ist für seinen Entwicklungsweg bezeichnend: bereits als junger Mann hatte er für sich die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ (1806 – 1808; Achim von Arnim und Clemens Brentano) entdeckt. Diese Gedichte in romantischem Volkston sollten eine seiner wichtigsten Inspirationsquellen werden. Hier fand er seine eigenen Empfindungen gespiegelt: gebrochene Naivität, hintergründigen Humor, Naturliebe, Mitleid mit den Verlorenen, Abschied und Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Er vertonte solche Texte oder schuf eigene, ganz im Stile dieser Vorbilder. Vor und während der Arbeit an seiner 1. Sinfonie schrieb Mahler solche „Wunderhorn“-Lieder, aber auch die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (bereits 1883 sechs Lieder mit Klavierbegleitung nach eigenen Texten). Alle diese Arbeiten und natürlich die damit verbundenen Erfahrungen bildeten den Grundstock für die Ausarbeitung der 1. Sinfonie.

A MALÉR-SZYFÓNIA.

(A Filharmóniai koncerten.)



Hatás!

Das Lied „Ging heut’ morgen übers Feld“ (zweites „Gesellenlied“) bestimmt z. B. die Thematik des 1. Satzes, wobei die absteigende Quarte, mit der es anhebt, zum konstruktiven Element der gesamten Sinfonie wurde. Es kehrt zu Beginn des Scherzos wieder, grundiert den Paukenrhythmus eines äußerst zwielichtigen „Trauermarsches“ (3. Satz) und trägt sogar den triumphalen, choralartigen Hymnus, mit dem das Werk abschließt. Andere, völlig ausgereifte Charakteristika der späteren Sinfonien sind in diesem Werk anzutreffen, beispielsweise die abrupten Wechsel von glühender Expressivität, Groteske und Ironie, die Einbeziehung von banal-naiven Elementen einfachster Volksmelodik und die Gesamtausrichtung auf eine monumental wirkende Großform.

Die Entstehungsgeschichte der Sinfonie ist ziemlich verwickelt. Das Werk war ursprünglich fünfsätzig angelegt. Sein anfänglicher Titel („Symphonische Dichtung in zwei Teilen“) deutet darauf hin, daß es sich keineswegs um eine Sinfonie handelte, sondern eine „Geschichte“ erzählt werden sollte, also außermusikalische Ideen eine Rolle gespielt haben. Das aber hatte Mahler weder durch Überschriften noch durch erklärende Worte darstellen wollen. Die ersten Aufführungen gestalteten sich als mehr oder minder große Mißerfolge. Mahler überarbeitete seine Partitur und glaubte nun, doch ein beschreibendes Programm

Karikatur auf die Uraufführung von Mahlers 1. Sinfonie in der Budapester Zeitung „Bolond Istók“ (1889), die so rechtes Entsetzen auszudrücken vermag.

Eine der am meisten
gespielten Sinfonien
des sehr spät zu Ehren
gekommenen Meisters

mitliefern zu müssen, um mehr Verständnis für sein Werk zu erlangen. So kompilierte er seine literarischen Bezüge zu Jean Paul mit solchen seiner „Gesellenlieder“. Das umgearbeitete Werk besaß erstmals für die Hamburger Aufführung (27. 10. 1893) einen Titel: „Titan, eine Tondichtung in Symphonieform“. Auch die einzelnen Sätze wurden erläutert: „I. Theil., ‚Aus den Tagen der Jugend‘, Blumen-, Frucht- und Dornstücke. 1. ‚Frühling und kein Ende‘ (Einleitung und Allegro comodo). Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar. 2. ‚Blumine‘ (Andante). 3. ‚Mit vollen Segeln‘ (Scherzo). II. Theil, ‚Commedia humana‘. 4. ‚Gestrandet!‘ (ein Todtenmarsch in Callot’s Manier [in Anlehnung an E. T. A. Hoffmanns ‚Fantasiestücke‘]) [in einem alten süddeutsch-österreichischen Kinderbuch geleiten die Tiere des Waldes den Sarg des verstorbenen Jägers zu Grabe] ... an dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich 5. ‚Dall’ Inferno‘ (Allegro furioso) folgt als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.“ 1896, zur Berliner Aufführung, ließ Mahler plötzlich sämtliche Überschriften wieder fallen, wollte sein Werk nicht mit ungebrochenen Tonmalereien à la Richard Strauss verwechselt sehen. Auch eliminierte er den ehemals an zweiter Stelle stehenden lyrischen Andante-Satz („Blumine“). Doch die Titelbezeichnung „Titan“ hat sich unter der Hand weitergeschleppt. Nun allerdings nahm der Komponist die viersätzigige Überarbeitung zum Anlaß, das Werk auch als „Symphonie“ zu bezeichnen und überwandt damit seine eigene Unentschiedenheit, zwischen einer programmatischen Individualisierung und der Form einer „absoluten Symphonie“ wählen zu müssen. In dieser viersätzigigen Fassung ist uns heute das Werk bekannt. Inzwischen gehört es längst zu den meistgespielten Sinfonien des so spät zu Ehren gekommenen Meisters.

Auch in den späteren Sinfonien Mahlers sind immer wieder programmatische Ansätze zu erkennen, obwohl sein Credo sich eindeutig zur „absoluten Symphonie“, einer rein musikalischen Ausdeutung, neigte.

Sinfonie Nr. 1 D-Dur

Zur Musik

Wir werden mit den ersten Tönen in eine erwachende Natur (irisierendes Streicher-Flageolett, Kuckucksrufe, Jagdsignale) versetzt. Rasch aber wird erkennbar, daß dies kein reines Idyll ist, sondern entfremdete Natur, bestenfalls ein vielfach gebrochener Morgen, in welchem das Schimmern und Flimmern der Luft vernebelt wirkt. Mahler nutzt den Klangraum durch besondere Aufstellung der Musiker (Ferntrompeten) und schafft durch Klangfarben als selbständige musikalische Dimension räumliche Tiefe. Idyllisch hingegen wird der eigentliche Hauptteil. Der Schleiervorhang der mysteriösen Einleitung hat sich gehoben, ein Lied (ohne Worte) klingt auf („Ging heut’ morgen übers Feld, Tau noch auf den Gräsern hing, sprach zu mir der lust’ge Fink: Guten Morgen! Ei du gelt? Wird’s nicht eine schöne Welt?“). Es kann das Bild des Wanderers gemeint sein, des „heimatlosen“ Helden. Das Liedthema wird, von ständigen Trompetensignalen befeuert, ausgesponnen, im Charakter verändert, von anderen motivischen Splittern durchsetzt, im Tempo beschleunigt und schließlich ziemlich abrupt beendet.

Ein bäurisch-derbes Scherzo klingt auf, harmlos wirkend in stampfendem Rhythmus, eine idyllische Zwischenstation. Wie im 1. Satz existiert auch hier als Grundgedanke ein Lied, Mahlers früheste Ländlermelodie zu „Hans und Grete“ (1880). Das Trio mag Bruckner, dem großen Vorbild, verpflichtet sein.

Nach einer „ziemlichen Pause“ beginnt der Satz. Man solle sich ein „katastrophales Ereignis“ vorstellen, „das den Ausgangspunkt für die Stimmung des Trauermarsches und des Finales darstellt“, meinte Mahler. Unvereinbares wird vereint, Kontraste sind kaum vermittelt, Tempi wechseln

1. SATZ

Langsam. Schleppend.
Wie ein Naturlaut.

2. SATZ

Kräftig bewegt, doch
nicht zu schnell

3. SATZ

Feierlich und gemessen,
ohne zu schleppen

4. SATZ
Stürmisch bewegt

ruckartig. Zu Beginn und am Ende steht die kindliche Kanonweise vom „Bruder Jakob“, zunächst von einem Kontrabaß-Solo „in gequält hoher Lage“ über Quartschlägen der Pauken vorgetragen, späterhin durch hinzutretende Instrumente (Fagott, Cello, Baßtuba bis zum vollen Orchester) kanonisch verarbeitet. Ein dichtes Klanggewebe entsteht, in das die Oboe störend hineinmeckert. Dann folgen gassenhauerische Episoden, ländliche Tanzkapellen parodierend. Schließlich „sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise“: die „Lindenbaum“-Melodie aus dem vierten „Gesellenlied“, und auch an „Ging heut’ morgen übers Feld“ wird erinnert. Trauer und Trost, Abschied und naive Freude stehen sich gegenüber, doch meist verzerrt, parodiert, ja pervertiert. Mahler konterkariert eher jedes echte Lebensgefühl.

„Jäh, wie der Blitz aus der dunklen Wolke“ springt der Schlußsatz den Hörer unvermittelt an, greift thematische Fäden des ersten Satzes wieder auf und läßt sie sich weiterentwickeln, münzt aber den ehemals liedhaften Ton um in gewaltige Steigerungen und Ausbrüche bis zu „großer Wildheit“, nur von zwei sanften Einschüben gedämpft. Das Ende will sich selbst feiern. „Höchste Kraft“ ist gefordert, „Schalltrichter in die Höhe“, die Hornisten sollen sogar aufstehen. Das alles ist maßlos, gewaltsam, keine Siegebärde, keine Lösung. Fragen bleiben.



Angelika **TRAUTMANN**
Fremdspracheninstitut **Dresden**

- Übersetzungen
- Dolmetscher
- Sprachkurse
- Einzeltraining
- Firmenlehrgänge

*„Ihr privates
Institut für
Sprache und
Kommunikation“*

Fremdspracheninstitut Dresden
Angelika Trautmann
Könneritzstraße 31
01067 Dresden

Telefon: +49 (0)351 4 94 05 80
Telefax: +49 (0)351 4 94 05 81
info@Fremdspracheninstitut-Dresden.de
www.Fremdspracheninstitut-Dresden.de

Verstehen und
verstanden
werden.

besser hören – aktiver leben

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

HÖRGERÄTE



KLAUS DIPPE

Nähe
Hauptbahnhof:
Reitbahnstraße 36
01069 Dresden
Tel. 0351 / 495 50 15
Fax 0351 / 496 12 00

Meisterbetrieb der Bundesinnung der Hörgeräteakustiker
Mitglied der Fördergemeinschaft »Gutes Hören«

„Wozu sind Komponisten da?“, fragt Yehudi Menuhin – und überzeugt uns selbst durch seinen einzigartigen Geigenton. „Der Komponist verwandelt die verborgenen Schwingungen einer Gemeinschaft“, verschweigt Menuhin bescheiden den eigenen Anteil, den er beiträgt, um jene unbewußte, innere Klangwelt für sich und andere hörbar zu machen. „Nur wenige sind ausersehen, diese Stimmen wahrzunehmen, sie zu entziffern und zu übertragen.“

Komponisten wie Musiker leben in der Welt der Instrumente – und lieben ganz besonders die VIOLINE. Ob Corelli oder Vivaldi, Bach oder

Biber, Beethoven oder Brahms, Berg oder Hindemith – immer wieder erlagen

Tonschöpfer dem Reiz, für Violine zu schreiben. Meist stehen die Werke in g, h, a, d, c oder e – Tonarten, bei denen das viersaitige Instrument in wunderbaren Resonanzen schwingt und zu voller Schönheit erblühen kann.

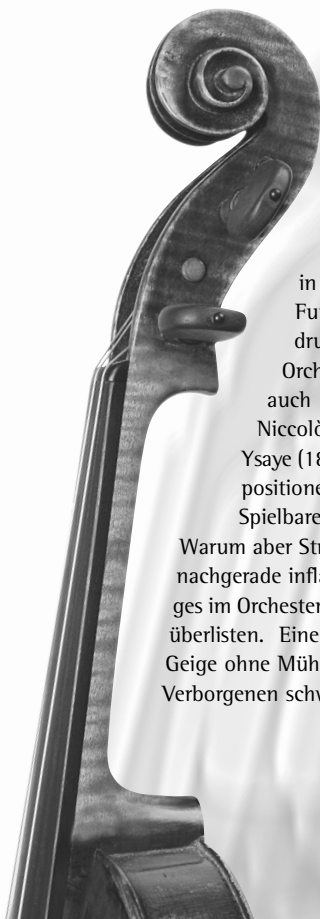
Verschiedene Techniken des Streichens und Zupfens lassen den Klang

in unzähligen Nuancen schillern – eine Fundgrube für den musikalischen Ausdruck im Dialog zwischen Solist und

Orchester. Geigenwerke verstehen sich oft auch als Spiegelbild virtuoser Technik.

Niccolò Paganini (1782 – 1840) und Eugene Ysaye (1858 – 1931) gelangten mit ihren Kompositionen höchstpersönlich an die Grenze des Spielbaren.

Warum aber Streicher in so großer Zahl? Warum der nachgerade inflationäre Einsatz solch schönen Klanges im Orchester? Es ist die Akustik; sie läßt sich nicht überlisten. Eine Trompete übertönt eine einzelne Geige ohne Mühe. Doch die möchte ja eben nicht im Verborgenen schwingen.



Der Chefdirigent unterwegs

Rafael Frühbeck de Burgos gehört seit vielen Jahren zu den meistbeschäftigten und international tätigen Dirigenten. Die Dresdner Philharmonie rechnet es sich zur Ehre, eine solch anerkannte Persönlichkeit als Chefdirigenten für sich gewonnen zu haben und verfolgt mit großem Interesse auch seine Dirigate bei anderen Orchestern, denn seine Erfolge sind unsere Erfolge.

Unmittelbar bevor unser Chefdirigent seine beiden Konzertwochenenden im Januar 2005 (22./23. und 29./30.1.) bei seinem Dresdner Orchester arbeitend verbrachte, dirigierte er in der Kölner Philharmonie das WDR Sinfonieorchester. Die Kölner Zeitungen bejubelten ihn als *„einen so souveränen wie*

kultivierten Kapellmeister des besten alten Schlages“ und hoben besonders die Interpretation von Beethovens Pastorale-Sinfonie hervor als *„ein Paradebeispiel für Burgos' klaren und in feinen Rubati atmenden Stil“* und sein Vermögen, *„jedes Detail behutsam auszukosten“*: *„Wenn ein Dirigent diese Musik in ihren Lieblichkeiten und Schrecken so ruhig fließen und schrecklich stürmen lässt wie eben Frühbeck de Burgos, dann hat man eines erlebt: ein schönes Konzert – stimmungsvoll, belebend und richtig.“*

Und einer der profiliertesten Musikkritiker unserer Zeit, Alfred Beaujean, ließ sich geradezu zu Lobeshymnen hinreißen: Die Musik *„floss so natürlich wie expressiv und dynamisch reich abgestuft dahin. Vor allem aber wurde der spirituelle Hintergrund deutlich, jener Hauch von Humanität, das Innerste dieser Musik, wie sie sich vor allem an dem unvergleichlichen Übergang von der Gewitterszene zum Finale offenbart. Eine in ihrer uneitlen Überzeugungskraft packende Beethoven-Darstellung.“*



TERMINE FEBRUAR – APRIL 2005

01. – 13. 02.

Boston Symphony Orchestra (8 Konzerte)

14. – 20. 02.

Wiener Symphoniker (5 Konzerte)

21. 02. – 07. 03.

Israel Philharmonic Orchestra
(10 Konzerte)

09. – 14. 03.

Philharmonic Orchestra Los Angeles
(3 Konzerte)

15. – 21. 03.

Maggio Musicale Fiorentino (3 Konzerte)

21. – 25. 03.

London Symphony Orchestra
(2 Konzerte mit CD-Aufnahme für EMI)

28. 03. – 10. 04.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
in Turin (5 Konzerte)

danach Dresden

Vorankündigungen

**DRESDNER
PHILHARMONIKER –
ANDERS**

Eine Veranstaltungsreihe
der Bernd Aust Kultur-
management GmbH und
der Konzertagentur
Grandmontagne

Sonnabend, 5. 3. 2005
19.30 Uhr, Freiverkauf

Kreuzkirche

4. Abend

KLEZMER NIGHT

Giora Feidman Klarinetten
Matthias Eisenberg Orgel

JOWEL KLEZMORIM

Susanne Schlät Violine/Gesang · **Joanna Sacharczuk** Viola
Stefan Liebscher Posaune · **Bringfried Seifert** Kontrabaß
Birgit Erbe Akkordeon

FEIDMAN & EISENBERG, zwei überragende Künstler, in unterschiedlichen musikalischen Welten und Religionen zu Hause – der jüdischen und der christlichen –, bringen hier musikalisch auf beeindruckende Weise beide zum Zusammenklingen.

JOWEL KLEZMORIM unter Leitung von Philharmoniker Bringfried Seifert gründeten sich 1993.

4. Kammerkonzert

Sonntag, 6. 3. 2005
19.00 Uhr, D

Kronensaal
Schloß Albrechtsberg

Rebecca Clarke (1886 – 1979)

Sonate für Viola und Klavier (1921)

Robert Schumann (1810 – 1856)

„Märchenerzählungen“ für Klarinette, Viola und
Klavier op. 132

György Kurtág (geb. 1926)

„Hommage à R. Sch.“ für Klarinette, Viola und
Klavier op. 15 d

Keiko Harada (geb. 1968)

„Vanishing point“ (study II) für Viola, Klarinette und
Klavier (1998)

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Sonate Es-Dur für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 2

Ausführende

Fabian Dirr Klarinette

Christina Biwank Viola

Christoph Berner Klavier



Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)
„Das Märchen von der schönen Melusine“ –
Konzertouvertüre nach Grillparzer F-Dur op. 32

Günter Neubert (geb. 1936)
„Animal maris cantans – Der singende Fisch“
Musikalische Allegorie für Sprecher,
Kinderchor und Orchester nach einer Erzählung
von Werner Heiduczek
Uraufführung

Richard Strauss (1864 – 1949)
„Der Bürger als Edelmann“ – Orchestersuite op. 60

Dirigent
Wolf-Dieter Hauschild

Sprecher
Friedhelm Eberle

Chor
Philharmonischer Kinderchor Dresden
Einstudierung Jürgen Becker

Frédéric Chopin (1810 – 1849)
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 f-Moll op. 21

Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)
Sinfonie Nr. 8 c-Moll op. 65

Dirigent
Nikolai Alexeev

Solist
Gerhard Oppitz Klavier

6. Philharmonisches Konzert

Sonnabend, 12. 3. 2005
19.30 Uhr, A2

Sonntag, 13. 3. 2005
19.30 Uhr, A1

Festsaal des
Kulturpalastes

Werkeinführung –
STRAUSS – jeweils 18 Uhr
Klubraum 4 des
Kulturpalastes (3. Etage)

7. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 2. 4. 2005
19.30 Uhr, B

Sonntag, 3. 4. 2005
19.30 Uhr, C1

Festsaal des
Kulturpalastes

NACHRUH

Mit tiefer Trauer erfüllt uns die Nachricht vom unerwarteten
Tod unseres Kollegen

Siegfried Rauschardt
Kammervirtuose

der am 7. Februar 2005 im Alter von 57 Jahren verstorben ist.
Siegfried Rauschardt war seit 1970 Mitglied der Dresdner
Philharmonie. Wir werden sein Andenken in Ehren bewahren.

Im Namen der Dresdner Philharmonie
Anselm Rose, Intendant

Kartenservice

**Kartenverkauf und
Information**

Besucherservice der
Dresdner Philharmonie
Kulturpalast
am Altmarkt

Öffnungszeiten

Montag bis Freitag

10 – 19 Uhr

Sonnabend

10 – 14 Uhr

Telefon

0351/4866 306 und

0351/4866 286

Telefax

0351/4866 353

**Kartenbestellungen
per Post:**

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast
am Altmarkt
PSF 120424
01005 Dresden

Förderverein

Geschäftsstelle

Kulturpalast
am Altmarkt
Postfach 120424
01005 Dresden

Telefon

0351/4866 369 und

0171/5493 787

Telefax

0351/4866 350

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes
sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Spielzeit 2004/2005

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter:
Rafael Frühbeck de Burgos
Intendant: Anselm Rose
Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

Text und Redaktion: Klaus Burmeister

Foto-Nachweis: Andrew Litton: IMG Artists London;
Wolfgang Hentrich: Frank Höhler, Dresden

Grafische Gestaltung, Satz, Repro:
Grafikstudio Hoffmann, Dresden; Tel. 0351/8435522
grafikstudio.hoffmann@t-online.de

Anzeigen: Sächsische Presseagentur Seibt, Dresden
Tel./Fax 0351/31992670 u. 3179936
presse.seibt@gmx.de

Druck: Stoba-Druck GmbH, Lampertswalde
Tel. 035248/81468 · Fax 035248/81469

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum
Konzert: Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 2,00 €

**E-mail-Kartenbestellung: ticket@dresdnerphilharmonie.de
Online-Kartenverkauf: www.dresdnerphilharmonie.de**

FAMILIENKONZERT

Sonntag, 6. März 2005

11.00 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes



GESPRÄCHSKONZERT

mit dem Dresdner Jugendsinfonieorchester
am Heinrich-Schütz-Konservatorium
und Mitgliedern der Dresdner Philharmonie

Klingende Hörner



Dirigent
und Moderator
Milko
Kersten

Solisten

PHILHARMONISCHES HORNQUARTETT

Jörg Brückner · Friedrich Kettschau
Dietrich Schlät · Carsten Gießmann

Friedrich Müller

Schüler der Hornklasse Andreas Roth

C. M. von Weber (1786 – 1826)
Vorspiel zum 3. Akt („Jägerchor“)
aus der Oper „Der Freischütz“

G. Ph. Telemann (1681 – 1767)
Concerto D-Dur für Corno da caccia
und Orchester

W. A. Mozart (1756 – 1791)
Allegro (3. Satz) aus dem Konzert
für Horn und Orchester Es-Dur KV 447

R. Schumann (1810 – 1856)
Romanze (2. Satz)
aus dem Konzertstück für vier Hörner
und Orchester F-Dur op. 86

F. Hasse (geb. 1985)
„Die Jagd auf Clairon, den Ohrwurm“

K. Turner (geb. 1960)
„Introduction and Main Event“
für Hornquartett und Orchester

Eintritt: 10 €
Kinder bis zu 18 Jahren 5 €



NATURHEILMITTEL
AUS DER APOTHEKE

Arhama[®]-Terno Stärkungsmittel aus der Natur



✓ Bei
nervlicher
Erschöpfung

✓ Bei
körperlicher
Erschöpfung

✓ Bei
Eisenmangel-
anämie

✓ Für
Diabetiker
geeignet

Arhama-Terno: Flüssigkeit zum Einnehmen; **Anwendungsgebiete:** Zur Besserung des Befindens und zur Unterstützung der Organfunktion bei nervösen und körperlichen Erschöpfungszuständen, besonders auch seitens der Gefäßtätigkeit (z. B. bei vegetativer Dystonie, Altersherz); Appetitlosigkeit; als Unterstützungsmittel bei der Behandlung von Eisenmangelanämien (z. B. in der Schwangerschaft, bei Kindern). **Packungsgröße:** OP 100 ml [N 1].

Bombastus-Werke AG · 01705 Freital (0104).

www.bombastus.de